

Unidad 4.

La música y la danza en el Barroco

INTRODUCCIÓN

Llamamos barroco al periodo histórico que transcurre desde el año 1600 (estreno de la primera ópera) hasta el año 1750 (muerte de J. S. Bach). Es un lapso de tiempo muy largo en el que se dan muchos estilos y formas diferentes.

El término barroco fue usado por algunos críticos musicales de la segunda mitad del siglo XVIII para referirse a la música del periodo anterior en un sentido despreciativo: música extravagante, grotesca, caprichosa y de mal gusto.

Como **características generales** de la música en el barroco podemos enumerar:

1. En el barroco se pueden distinguir diversos estilos nacionales (domina el italiano frente al estilo francés. Al final del periodo surgirá la alternativa alemana) frente al predominio de un único estilo internacional en el renacimiento. También coexisten diversos gustos según el género de la obra y la función que cumple (en el teatro, en la iglesia, en los salones, etc.) Sin embargo, el compositor del barroco tardío es un creador políglota que utiliza los diferentes lenguajes disponibles con naturalidad, aunque pueda brillar más en unos que en otros.

2. En el renacimiento, las estáticas líneas de la polifonía y su equilibrio clasicista parece como si quisieran contener en todo momento la expresión interna. En contrapartida los compositores del barroco persiguen la expresión de sentimientos y emociones. Es lo que se conoce con el nombre de **Teoría de los afectos**: se supone que éstos pueden ser expresados mediante recursos musicales predeterminados. Se esperaba que un solo afecto debiera prevalecer en cada obra, o en cada movimiento o episodio cerrado de una obra mayor. A lo sumo, y para subrayar el afecto básico elegido, se admitía la alusión a su contrario en algún momento contrastante. (Como en el Aria da capo). Al servicio de este ideal los compositores barrocos disponen de **nuevos recursos musicales**:

- Frente al carácter uniforme que presentan las composiciones Renacentistas, en la música Barroca encontramos una **constante oposición de contrarios**:
 - Manejo de las **dinámicas**: Los episodios intensos (forte) se alternan con episodios suaves (piano) sin mezclarse.

- Uso de variadas agrupaciones de **estilo concertante**. Los instrumentos se integran junto con las voces no limitándose a sustituirlas o doblarlas como en el periodo anterior, sino teniendo partes propias e independientes, produciéndose un interesante contraste entre unos y otros: cuerdas/maderas/ metales, solista/tutti, voces/instrumentos, etc.
 - Estilo recitativo frente al más melódico del aria.
 - rápido / lento, etc.
- **Melodía acompañada.** Frente la polifonía vocal renacentista, donde todas las voces tienen una importancia similar, en el Barroco tenemos una **textura musical más ligera**: las voces extremas de soprano y bajo (doblado generalmente por la mano izquierda del clave y un instrumento melódico de registro grave como la viola da gamba: **bajo continuo**) han acumulado mucha importancia, estando relacionadas entre sí por las dos voces intermedias de tenor y contralto que se limitan a ser un mero relleno armónico. Tan indiferentes resultan estas voces intermedias que ni siquiera solían escribirse en forma desarrollada, quedando en la interpretación supeditadas a la capacidad improvisadora del intérprete (**bajo cifrado**: a través de unos números que acompañan a las notas del bajo se indica al intérprete los acordes que debe de realizar en cada momento).
3. El barroco se caracteriza por una gran **riqueza y exuberancia ornamental** acentuada a partir de mediados del siglo XVII. Es posible que los adornos nacieran primeramente en los instrumentos y pasaran posteriormente a la voz por imitación. Los adornos no solían escribirse; sin embargo se esperaba que los intérpretes instrumentales y vocales los añadieran en la ejecución aplicando para ello una serie de normas y convenciones conocidas por compositores e intérpretes. El resultado son unas líneas musicales un tanto sobrecargadas. Como contrapartida positiva podemos apuntar que este virtuosismo vocal e instrumental tiene efectos positivos en el desarrollo tanto de la técnica vocal como de la instrumental.
4. Ritmo mecánico, con diseños persistentes.
5. Música profana más importante ya que la religiosa. El estilo operístico invade la iglesia.

6. Cultivo de nuevas formas vocales (ópera, oratorio, cantata) e instrumentales: sonata, concierto, etc.
7. El barroco retiene algunas formas de la época precedente tanto en lo vocal (misa, motete, anthem, coral) como en lo instrumental (variación).
8. El sistema tonal bimodal sustituye al conjunto de modos eclesiásticos medievales.

1. LA MÚSICA VOCAL PROFANA EN EL BARROCO.

Durante el renacimiento era muy frecuente que diversos tipos de piezas musicales (villancicos, madrigales, canciones, etc.) salpicaran las representaciones teatrales como introducción, intermedio, al final o incorporadas en diversos momentos de la acción dramática. Algunas de estas piezas, como el madrigal de la última etapa, representaban diversas escenas sucesivas e implicaban una elemental forma escénica.

Los músicos se dieron cuenta, a medida que avanzaba el siglo XVI de la dificultad de expresar sentimientos individuales e íntimos a través de un conjunto polifónico, por lo que comenzarán a sustituir paulatinamente las voces del madrigal por instrumentos que terminan por acompañar a un solista (melodía acompañada).

1.1. LA ÓPERA EN ITALIA.

A.- Florencia.

A finales del siglo XVI un grupo de artistas, literatos y músicos Florentinos reunidos en torno a los condes Bardi y Corsi, conocidos colectivamente como camerata Florentina, tratarán de volver al helenismo intentando resucitar las antiguas tragedias griegas, dando por sentado que eran íntegramente cantadas, de principio a fin, sin solución de continuidad.

Jacobo Peri, músico de la citada camerata, es el autor de “Eurídice”, interpretada en 1600 en el palacio Pitti con motivo del matrimonio de María de Médicis y Enrique IV. Todos los historiadores consideran esta obra como la primera ópera, es decir, la primera acción dramática íntegramente cantada.

El nuevo estilo operístico se basa en la consideración de la música como servidora de la palabra y de la representación. Para ello se usan nuevos recursos musicales y textuales:

- Se rechaza la polifonía que dificulta la comprensión del texto e impide la expresión de sentimientos individuales.
- Pasajes melódicos del solista (**arias**) acompañados por un laúd o instrumento de teclado que se limita a realizar unos sencillos acordes alternan con otros en los que se emplea el llamado **estilo recitativo**: declamación dramática, en ritmo libre, con una línea no melódica y un leve acompañamiento instrumental.
- Uso de una voz baja a la que muy pronto se añadirán debajo unas cifras que indican los intervalos de las demás notas del acorde que el intérprete debe improvisar. Esta voz baja, llamada bajo continuo, era ejecutada por dos instrumentos: un instrumento de cuerda de registro grave (laúd grande o tiorba) tocaba la melodía tal y como está escrita, y un instrumento de teclado (clavecín) tocaba con la mano izquierda la misma melodía, mientras con la derecha rellenaba los acordes que le dictaban las cifras. Había reglas concretas para realizar correctamente este bajo y era un arte saber improvisar sobre un bajo cifrado.
- Aparición de los libretos: textos preparados especialmente para la representación por estar dotados de especiales cualidades dramáticas. Los primeros se inspirarán en la mitología griega.

B. Tras los pasos de Florencia otras importantes ciudades italianas

participaron activamente en la configuración del nuevo teatro musical:

Roma: en esta ciudad podemos situar el origen de la ópera bufa (cómica) al ser introducidas escenas cómicas entre los actos de una ópera seria.

Venecia: a mediados del XVII Venecia tomará el relevo de la ópera romana y dirigirá la vida musical europea durante todo el siglo. En esta ciudad se abrirá el primer teatro público de taquilla (1637. San Casiano). **Claudio Monteverdi** es el más grande músico italiano del siglo XVII: consagró y elevó al máximo rango el nuevo género musical además de practicar con notable éxito el tradicional estilo contrapuntístico a través de sus muchos madrigales y piezas religiosas. La época más interesante de su vida como compositor está ligada a la apertura del primer teatro público en Venecia: allí se convierte en el gran maestro del género operístico con obras como el retorno de Ulises (1641) y la más célebre Coronación de Pópea (1642).

Nápoles: en la transición del siglo XVII a XVIII Nápoles recoge la antorcha del movimiento operístico. Como aportaciones de la ópera napolitana podemos enumerar:

- **Codificación del género serio.** Alessandro Scarlatti compuso más de 60 obras teatrales, la mayor parte de ellas estrenadas en Nápoles, y la ópera napolitana conquistó toda Italia y se impuso en Europa. La ópera seria era un género solemne, sofisticado, brillante, **repleto de convencionalismos** incompatibles con un buen teatro musical.

- ✓ Los libretos estaban basados en la historia antigua y la leyenda.
 - ✓ A lo largo de tres actos la acción se desarrolla en los RECITATIVOS SECOS (la voz sola en ritmo libre sostenida por unos sencillos acordes del clavecín) y se estancaba en las ARIAS (donde se recreaban cantablemente los sentimientos y el cantante tenía la oportunidad de lucirse). La ópera seria en realidad acaba convirtiéndose en un recital de 30 o más arias individuales, enlazadas por breves recitativos y escenificadas con gran esplendor. Todos los personajes debían tener al menos un aria en cada acto y la importancia de los personajes se medía por el número de arias que cantaban.
 - ✓ Estructura del aria (ABA): consta de una introducción instrumental seguida de una sección en la que el cantante hace gala de un gran virtuosismo vocal y que termina con un breve postludio instrumental (A). Seguía una segunda sección melódica sencilla (B) que servía como de descanso vocal para terminar con una repetición variada de la primera sección. Esta tercera sección no se escribía, por lo que la llamaron aria da capo o de vuelta.
 - ✓ Aparición del llamado BEL CANTO como un alto desarrollo de la técnica vocal. Como contrapartida negativa podemos citar las frecuentes exageraciones en las que incurrían los cantantes que, pendientes únicamente de su propio lucimiento, imponían al compositor sus propios caprichos exhibicionistas: invención de vocalizaciones, especialmente en el da capo, sin tener nociones de composición, práctica del pasticcio (hurtar arias de una ópera propia o ajena para introducirlas en otra) etc. Los castratos o sopranistas (voz de niño con gran potencia, brillo y extensión) cooperaron a la difusión de esta escuela belcantista.
- Los Intermezzi, o **las óperas bufas** o cómicas eran un género de menor prestigio, interpretado por compañías más baratas, a menudo ambulantes, y para públicos más populares. A partir de principios del siglo XVIII la ópera cómica fue ganando la confianza

de públicos más amplios porque supone obras más breves, llenas de gracia, espontaneidad y sentido del humor que, con una música fácil, ligera y basada en melodías populares, narraban asuntos extraídos de la vida cotidiana que interesabas más. Surge como reacción frente a la monotonía, pesadez y artificiosidad de la ópera napolitana. Entre sus cultivadores podemos citar: **Pergolessi** (la serva padrona), **Cimarosa** (el matrimonio secreto), **Piccini**, etc.

1.2. DIFUSIÓN DE LA ÓPERA EN FRANCIA.

Francia en un principio fue algo reacia a la ópera italiana. La primera ópera francesa conservada (Pomone, fruto de la colaboración del músico Cambert y el libretista Perrin) data de 1671. Hasta esta fecha los franceses practicarán dos variedades de música escénica: los **aires y los ballets de corte**. Son representaciones suntuosas y aparatosas en las que abundaban las danzas escénicas, coros y canciones que alternan con otras partes habladas. Los temas tratados eran una mezcla de asuntos mitológicos, alegóricos, políticos, satíricos, etc.

A partir del tercer cuarto del siglo XVII con **J. B. Lully** (músico venido de Italia que acabará convirtiéndose en el dueño musical de toda Francia), triunfarán en este país las primeras representaciones operísticas a las que él en un principio fue reacio cambiando de opinión al contemplar el éxito cosechado por Perrin. Colaborando con Moliere crea un nuevo estilo de óperas ballet (él las llamará **tragedias líricas**) caracterizado por:

- ✓ Poéticamente superior a las óperas italianas. Los libretistas se basan en las obras de célebres literatos como Corneille y Racine.
- ✓ Arias con una música más al servicio de la expresión dramática.
- ✓ Recitativos muy bien adaptados al tipo de declamación del francés.
- ✓ Importancia de las danzas y de los coros.
- ✓ A él se debe el desarrollo de una obertura instrumental (introducción a la ópera) que será diferente de la italiana: una primera sección lenta y en valores rítmicos con puntillo, una segunda sección más animada y en estilo contrapuntístico y una repetición de la primera sección.

Después de su muerte (producida, según los cronistas, a consecuencia de una herida que se produjo en un pie con un bastón con el que marcaba el compás mientras dirigía) se producirán ciertas tensiones y luchas entre los partidarios de la ópera al estilo italiano y los seguidores de la ópera francesa Lullysta. Estas tensiones tendrán su continuación en el siglo siguiente con Rameau y la querella de los bufones y finalizarán con la reforma emprendida por Gluck.

J. P. Rameau es el más alto representante de la ópera Francesa de la primera mitad del siglo XVIII. Compone su primera ópera (Hipólito y Aricia, estrenada en 1733) a la edad de 50 años; después vendrán otras 30 obras teatrales en diversos estilos. En ellas, sobre la estructura inalterable de Lully con prólogo, cinco actos, coros y números de ballet típicamente franceses, Rameau introduce novedades como más riqueza y audacia armónica, un penetrante uso de los instrumentos y, sobre todo, esquemas formales importados como el aria da capo italianizante.

El estilo operístico de Rameau no fue bien interpretado por sus adversarios: demasiado audaz para los partidarios de Lully y excesivamente culto y racional para los partidarios de la ópera italiana. Habrá de esperar hasta Debussy y Ravel para ser considerado el principal punto de referencia de la música francesa del pasado.

1.3.- DIFUSIÓN DE LA ÓPERA EN INGLATERRA.

Entre los precedentes operísticos ingleses podemos citar **las mascaradas**: forma dramática de distracción para la nobleza muy cercana al ballet de la corte francesa. En ellas alternaban partes cantadas con otras habladas o solamente danzadas. El nombre posiblemente provenga del hecho frecuente de usar los actores caretas en las representaciones.

La mezcla de estos precedentes con influencias provenientes de Francia e Italia dará lugar, con la figura de **H. Purcell**, al nacimiento de la genuina ópera inglesa. Su obra cumbre es Dido y Eneas. En ella sintetiza las influencias francesas e italianas a las que añade la finura, delicadeza armónica y melódica inglesas.

Con Purcell parecía haberse consolidado un estilo inglés. Sin embargo después de su muerte serán compañías de músicos italianos (Geminiani, Bononcini, Gallupi, Haendel) los que dominen el panorama inglés hasta suplantarlo al idioma italiano al inglés.

Merece destacarse el caso de **Haendel**: durante su primera época (hasta 1740) compone dos o tres óperas por año, hasta un total de unas 43. En ellas su estilo trata de aunar la severa personalidad alemana, con la gracia italiana y la majestuosidad inglesa, obteniendo con los medios más simples los efectos más grandiosos. La estructura de la ópera seria napolitana es evidente en sus obras como también lo es su ingenio para superarla y hacerla suya tratando de huir de sus convencionalismos.

En el segundo cuarto del siglo XVIII surgirá la llamada ópera balada como parodia burlesca de la gran ópera: los personajes heroicos de ésta son reemplazados aquí por mendigos, ladrones y prostitutas. El ejemplo más famoso es “la ópera del mendigo” de Gay (libretista) y Pepusch (músico) de 1728, la cual arrastró clamorosamente al público de Londres hasta el punto de provocar estrepitosas quiebras a las compañías italianizantes dirigidas por Haendel.

1.4.- DIFUSIÓN DE LA ÓPERA EN ESPAÑA. LA ZARZUELA EN EL BARROCO.

Apenas comenzado el siglo XVII España sintoniza la onda de música escénica procedente de Italia. En 1629 están datadas las primeras óperas españolas: “La selva sin amor” es la primera ópera producida en España (texto de Lope de Vega y música de Filippo Piccinini). La ópera más destacada del momento fue “Celos aún del aire matan”, sobre textos de Calderón y música de Juan Hidalgo.

La nueva modalidad escénica adoptará pronto el nombre de su campo de operaciones: palacio de la Zarzuela. En tiempo de Felipe IV, concretamente en 1636, se inauguraron las llamadas “fiestas de la zarzuela”, que tenían lugar en El pardo, en un lugar en que había abundancia de zarzas, zarzuelas y otros arbustos. Las piezas escénicas que allí se representaban, muy similares a las primeras manifestaciones operísticas, al no haberse aún incorporado al vocabulario musical el término ópera, de nuevo cuño, acabaron por ser distinguidas por el topónimo del sitio en el que se representaban. La zarzuela acababa de nacer.

En esta fase inicial de su desarrollo la zarzuela no se distingue ni por asunto, ni por desarrollo y estructura de otras manifestaciones musicales afines. Por ello muchos autores se pronuncian en el sentido de designar como óperas las páginas del género

producidas en el país durante el siglo XVII. La primera obra que lleva la denominación de zarzuela es “El laurel de Apolo”, sobre textos de Calderón. Fue representada en 1658.

Como características más sobresalientes de **la zarzuela del barroco** (u ópera, según algunos autores) podemos citar:

- ✓ Clara influencia de la ópera italiana. No obstante España aporta sus peculiaridades como los ritmos y melodías típicas españolas.
- ✓ Obra de teatro de carácter cómico, con tendencia hacia lo burlesco, en uno o varios actos, en castellano, en la que alternan las escenas habladas con las escenas cantadas (a diferencia de la ópera que es totalmente cantada).
- ✓ Dirigida a un público cortesano, aristocrático y practicada en torno a los palacios reales. La zarzuela pronto se hizo común en todas las fiestas reales. Conservó este carácter de fiesta real hasta el siglo XVIII. El pueblo llano asistía por contra a los corrales de comedias.
- ✓ Su temática era amorosa, idealizada y pastoril. Sus personajes son con frecuencia dioses mitológicos que, sin embargo, se mueven impulsados por emociones humanas como el amor, los celos, la envidia, la venganza, etc. También participan villanos, jardineros, etc.
- ✓ Incorpora elementos populares como canciones, bailes y danzas, lo rústico y lo pastoril y un lenguaje común y sencillo, a pesar de la participación de los dioses y de estar dirigido a un público cortesano.
- ✓ Desde el punto de vista musical emplea arias, dúos, coros a cuatro voces y canciones (tonos y tonadas) de forma estrófica o compuestas por coplas y estribillo.
- ✓ Apenas usa el recitativo.

Entre los compositores de este género podemos citar: **Juan Hidalgo** (1600-1685), **Antonio Literes** (1673-1747) y **Sebastián Durón** (1660-1716). Éstos recurren a los textos de nuestros grandes dramaturgos como Calderón de la Barca o Lope de Vega, para ponerles música.

2.- LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA EN EL BARROCO.-

INTRODUCCIÓN.

Durante el siglo XVII coexistirán dos estilos religiosos diferentes que son cultivados simultáneamente por la mayor parte de los compositores:

- ❖ El “**Stile antico o prima prattica**” o estilo renacentista de polifonía a capella seguirá aun con cierta fuerza hasta mediados de siglo. Su ideal estará representado por Palestrina.
- ❖ Al lado de este se perfila otro estilo religioso con arias, recitativos, coros e instrumentos llamado “**stile concertato, stile moderno o 2ª prattica**”. Es el resultado de la enorme vitalidad del espíritu profano de la ópera que, irremediablemente, ejercerá gran influencia sobre la música religiosa. Por vez primera se distinguirá una música religiosa litúrgica (destinada al culto, como la cantata alemana) de una música religiosa no litúrgica (como el oratorio que, basándose en motivos religiosos, no está destinado al culto). En la materialización de este segundo estilo no es en absoluto desdeñable la influencia que desde finales del siglo XVI ejerce la escuela veneciana de los Gabrielli, que combina voces e instrumentos en el llamado estilo concertante.

2.1.- FORMAS DE LA MÚSICA RELIGIOSA.

Las formas religiosas se distinguirán poco de las formas profanas en su espíritu y estructura, aunque los nombres varíen en ambos géneros.

Durante el siglo XVII se comienza a observar, ante el empuje de la ópera, una cierta decadencia en la música religiosa, que será más acusada durante el siglo XVIII: pasa a ocupar un segundo plano, queda supeditada a los vaivenes y modas de la ópera y pierde definitivamente la mística autoridad que la caracterizaba en el siglo XVI.

2.1.1.- Italia.

La mayor parte de la música para la iglesia fue compuesta por los mismos autores responsables de la música operística: Monteverdi, A. Scarlatti, etc.

El desarrollo del **oratorio** es el acontecimiento más importante dentro de la música religiosa italiana del siglo XVII: musicalización con voces e instrumentos de un texto religioso, sin escenografía ni acción. Pudiendo llevar un obertura, intervienen en el

oratorio un narrador, voces solistas que interpretan arias (momentos líricos) y recitativos (desarrollo de la trama), coro y orquesta.

En cuanto a su evolución podemos destacar los siguientes momentos:

- ✓ A mediados del siglo XVI S. Felipe Neri instituye con fines apostólicos unas reuniones de jóvenes en una iglesia u oratorio de Roma. En estos oratorios se hacían lecturas edificantes. Para conseguir mayor efecto entre los fieles tales lecturas eran dramatizadas mediante la atribución de los diversos papeles a otros tantos actores. Pronto excluirá la representación aunque seguirá conservando su carácter dramático y dialogado.
- ✓ El primer oratorio representado que se ha conservado es la “representación del alma y del cuerpo” (1600), de Emilio Cavalieri. La fecha coincide con la de la primera ópera conservada (“Euridice”, de Peri y Caccini) y utiliza una técnica musical muy similar.
- ✓ Pronto se distinguirán dos tipos de oratorio: el latino (sobre textos bíblicos y en latín, que permanecerá dentro de la iglesia) y el vulgar (sobre textos libres y en lengua italiana, educativo y moral, con una cierta aproximación al ambiente popular).

Carissimi fija definitivamente la forma del oratorio con obras como Jefté, el juicio de salomón y Baltasar. Durante el siglo XVIII destacarán autores como: A. Scarlatti, Pergolesi, etc.

2.1.2.- Alemania.

A pesar de contar también con realizaciones de naturaleza profana, **la cantata** terminó siendo una de las formas más importantes de la música religiosa, quedando afincada casi exclusivamente en este último ámbito.

Puede ser definida como un oratorio en miniatura. La cantata en su forma más primitiva consistía en una alternancia de arias y recitativos sobre un sencillo acompañamiento ejecutado con bajo continuo. Más adelante incluirá coros, acompañamientos e intermedios orquestales.

Frente al oratorio, cuyo propósito era la edificación y la plegaria, la cantata en muchas ocasiones tenía una finalidad festiva y conmemorativa pues frecuentemente estaba motivada por alguna circunstancia externa que daba lugar a alguna celebración.

La pasión pasa por diversas transformaciones históricas hasta asimilarse a la cantata religiosa y al oratorio:

Su origen radica en una costumbre de la iglesia de leer y recitar durante el viernes santo como evangelio de la misa la pasión del señor. Al llegar el siglo XII dicho relato es recitado en un estilo salmódico por tres clérigos que desempeñan respectivamente los oficios de narrador (voz de registro medio), Cristo (voz grave) y turba (registro agudo).

En el siglo XV será interpretada en el estilo del motete propio de la época. (Solo se pone polifonía a la parte de la turba).

Desde principios del siglo XVII se usará en su musicalización el recitativo para el narrador y el resto a base de arias, coro y orquesta.

El último paso será el tipo Pasión Coral: supone el añadido de frecuentes corales protestantes intercalados durante el transcurso del relato evangélico, como un oasis de remanso y de meditación.

Antes de llegar a Bach, la máxima figura de la música religiosa alemana será H. Schütz. En el siglo XVIII destaca por encima de todos la enorme figura de **J. S. Bach**. En sus obras adaptó las reglas del juego de la narración operística italiana a las necesidades de lo germánico. De lo primero procede el uso del recitativo seco para la narración y del aria, generalmente da capo, para la expresión de los sentimientos. De lo segundo, la incrustación de los temas del coral luterano en el núcleo de la forma. Entre lo mejor de su producción religiosa podemos destacar:

- **371 corales:** melodías sencillas armonizadas a cuatro voces en estilo homofónico o vertical, de ritmo uniforme y tranquilo, con o sin acompañamiento de órgano, que invitan al recogimiento y a la oración.
- Unas **300 cantatas religiosas:** cinco ciclos completos para domingos y fiestas escritas para el culto luterano como obligación del cargo de maestro de capilla de la iglesia de Santo Tomás de Leipzig (1722-1750). Solían ejecutarse después de la lectura evangélica y antes del sermón. Su estilo es bastante similar al del oratorio: combinación de arias,

recitativos, coros con acompañamiento e intermedios orquestales. También algunas **profanas** escritas para diversas circunstancias de la vida de la corte.

Oratorio de navidad.

Pasiones: según san Juan, según San Mateo (para dos coros, dos orquestas, dos órganos y solistas). Ejecutadas durante el culto de semana santa, el libretista solía confeccionar libremente el texto basado en el relato evangélico. Un recitador va narrando en forma de recitado musical sin acompañamiento el texto evangélico. Al llegar a las palabras que corresponden a un determinado personaje, entra éste cantando su respectivo solo o el coro, cuando las palabras corresponden a una colectividad. De vez en cuando el coro interpreta un sencillo y pausado coral luterano de corte vertical, en el que la humanidad doliente expresa su dolor ante cristo que padece cruelmente.

Cuatro Misas protestantes y la misa católica en Si m.

2.1.3. Francia.

El **gran motete** es una creación típica Francesa que participa de la suntuosidad, ampulosidad y superficialidad propia del estilo practicado por Lully en Versalles. Consta de acompañamiento orquestal para solistas y gran coro que dialogan uniéndose en un gran coro final pomposo. Entre sus cultivadores merecen la pena citarse Campra, Charpentier y Lalande.

2.1.4.- Inglaterra.

El Anthem, nacido en el siglo XVI como contrapartida protestante al motete católico, se convierte en el siglo XVII en una especie de cantata religiosa para solos y coros con acompañamiento instrumental. J. Blow y H. Purcell son autores destacados de este tipo de composiciones.

Durante el siglo XVIII destaca por encima de todos **G. F. Haendel**. Diferentes fracasos económicos, debidos en parte a la dura competencia con otros músicos italianos afincados también en Londres, encaminaron sus pasos hacia el oratorio en lengua inglesa donde plasmará lo mejor de su genio. Escribió unos 32 de entre los que podemos destacar: Israel en Egipto y el Mesías, su obra emblemática. Sobre el molde formal de la ópera seria italiana introdujo los coros como parte fundamental: mientras en la ópera quedaban reducidos o suprimidos, aquí constituyen el alma de la obra. De los contrastes

de orquesta, coro y solistas Haendel supo extraer efectos dramáticos insospechados que suscitaron la admiración inmediata del público londinense. Mozart, Haydn, Beethoven o Mendelssohn amaron sus músicas y lo convirtieron en uno de los pocos músicos barrocos que no desaparecieron del todo después de su muerte.

2.1.5.- España.

La pasión pasa por diversas transformaciones históricas hasta asimilarse a la cantata religiosa y al oratorio:

- Su origen radica en una costumbre de la iglesia de leer y recitar durante el viernes santo como evangelio de la misa la pasión del señor. Al llegar el siglo XII dicho relato es recitado en un estilo salmódico por tres clérigos que desempeñan respectivamente los oficios de narrador (voz de registro medio), Cristo (voz grave) y turba (registro agudo).
- En el siglo XV será interpretada en el estilo del motete propio de la época. (Solo se pone polifonía a la parte de la turba).
- Desde principios del siglo XVII se usará en su musicalización el recitativo para el narrador y el resto a base de arias, coro y orquesta.
- El último paso será el tipo Pasión Coral: supone el añadido de frecuentes corales protestantes intercalados durante el transcurso del relato evangélico, como un oasis de remanso y de meditación.

2.1.6.- LA MISA.

Oratorios, cantatas, pasiones, motetes, anthems, villancicos, etc. son realizaciones musicales religiosas de circunstancias: su razón de ser estribaba en el embellecimiento del acto con el que se conmemoraba determinada festividad y por esto mismo tenían una vida efímera. Frente a estas realizaciones tenemos la música sagrada por excelencia, aquella que se desarrolla sobre los textos litúrgicos propiamente dichos, con vocación de perennidad y estabilidad.

La misa como forma musical, tanto en el culto católico como en el protestante, contiene únicamente todas o algunas partes del ordinario (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei). Las partes del propio entre los católicos eran en latín y en canto llano y entre los protestantes eran corales en lengua vulgar.

3.- LA MÚSICA INSTRUMENTAL EN EL RENACIMIENTO.

La música instrumental es interpretada sobre todo en los palacios de los príncipes y en las casas de los nobles.

También acompaña a las voces en el teatro y en la iglesia, lugares donde es posible escuchar también solos instrumentales. La música instrumental rivalizará con la música vocal, que hasta este momento había mantenido una hegemonía absoluta.

A finales del siglo XVII ocurre un hecho nuevo: el concierto en una sala a la que puede accederse mediante el abono de una entrada. De esta manera, la burguesía, y no sólo la nobleza, va a participar en la conformación de la vida musical.

Música instrumental es ahora tan importante como la música vocal.

Se practican **nuevas formas instrumentales** (sonata a sólo, sonata a trío, concierto a sólo, concerti Grossi, fuga). El barroco retiene algunas formas de la época precedente como la variación.

En el barroco **la elección de los timbres** no se confía al capricho o disponibilidad de los intérpretes como sucedía en el renacimiento. A partir ya de la escuela veneciana el músico buscará suscitar en el ánimo del oyente sentimientos y emociones distintos a través del uso contrastante de los diversos grupos instrumentales.

En el conjunto instrumental adquiere mucha importancia la voz baja que es doblada por varios instrumentos (**bajo continuo**).

3.1.- FORMAS INSTRUMENTALES BARROCAS. -

A. La Fuga: forma derivada del stile antico, es una composición polifónica en un solo movimiento, de estilo horizontal, estructurada según un rígido plan formal en el que alternan dos tipos de secciones:

- ❖ **Exposición:** es la sección más característica de la fuga. Comienza con el enunciado a sólo de un tema (**sujeto**). A continuación van entrando las diferentes voces en forma sucesiva en las que alternan la **respuesta** (transposición del sujeto a la tonalidad de la dominante) con el propio **sujeto**. La fuga consta de un segundo material temático (**contrasujeto**) que suena a la vez que la respuesta al sujeto.
- ❖ **Episodios:** sección que, aunque utiliza material temático de la sección precedente, contrasta con la anterior por su menor densidad contrapuntística. Produce el efecto de transición hacia la siguiente sección similar a la exposición.

Hasta mediados del siglo XVII se reduce a un fragmento de dentro de una composición para órgano o clavecín. Su punto culminante llega en el siglo XVIII con la figura de **J. S. Bach** en obras tales como: el clave bien temperado, la ofrenda musical y el arte de la fuga.

B. La suite: puede ser definida como una serie de danzas. Ya desde la edad media existía la costumbre de unir sucesivamente varias danzas. Tal costumbre continúa en el renacimiento, época en la que se agrupan por parejas contrastantes (pavana (lenta y binaria)-gallarda (rápida y ternaria)). Como características de la suite del barroco podemos señalar:

- ✓ En su forma más estable compuesta por cuatro tipos de danzas: **Alemanda** (tempo moderato, ritmo binario y procedencia alemana), **Courante** (tempo allegro, metro ternario y procedencia italiana), **Zarabanda** (metro ternario, tempo lento y noble y procedencia española) y **Giga** (a veces en estilo fugado, en tempo rápido, metro compuesto y procedencia inglesa). A partir sobre todo del siglo XVII se colocaran otras danzas opcionales entre la zarabanda y la giga tales como: gavota, bourrée, minué, etc. pudiendo también ir precedida de una introducción (sinfonía, obertura, etc.).
- ✓ El cambio de tempos y metros dota a la suite de la necesaria variedad.
- ✓ Todas las danzas están escritas en la misma tonalidad.
- ✓ Las danzas tienen estructura binaria: hacia la mitad cambian de tonalidad y para el final regresan al tono de partida.

C. La sonata: éste término se refiere en un principio a diversas realizaciones instrumentales surgidas de obras vocales. De ahí derivarán pronto dos tipos: la sonata de solista y la sonata en trío, una y otra con el soporte del bajo continuo y estructuradas en cuatro movimientos: lento-rápido-lento-rápido. Ambas acusarán el gusto por el virtuosismo instrumental y tendrán indistintamente dos destinos: los salones (sonata da Camera: de carácter más ligero y parecida a veces a los movimientos de danza de la suite tenderá a la concentración, es decir hacia la música de cámara o con un solo instrumento) y la iglesia (sonata de Chiesa: de carácter más abstracto y austero tenderá hacia la amplificación, es decir, el mundo del concierto y la sinfonía).

D. El concierto. Concerto es un término genérico que designa durante casi todo el siglo XVII a toda obra que une voces instrumentales de diferente timbre. El nombre italiano concerto proviene de concertare por la lucha constante entre dos grupos de instrumentos.

La forma concierto tal y como la entendemos hoy aparece hacia el final del siglo XVII. Es casi una sonata que ha ampliado el número de instrumentos. Lo que verdaderamente caracteriza el concierto a partir de ese momento es la oposición de timbres y de intensidad en la confrontación entre un grueso grupo orquestal llamado Tutti y un instrumento solista (concierto solístico) o un pequeño grupo de solistas, generalmente violines (en el concierto grosso).

Al igual que en la sonata, muy pronto se distinguirá el concierto de cámara y el de iglesia.

E. Formas libres: otros tipos formales no tan estandarizados, es decir, que no alcanzan la fijeza y concreción de los precedentes son:

- ✓ Formas de variación: chacona, pasacaglia, bajo obstinado.
- ✓ Preludio y fuga.
- ✓ Tocata y fantasía.
- ✓ Preludio, capricho.
- ✓ Coral.

3.2.- ESTILOS Y COMPOSITORES.

A. Italia.

Como en la ópera, el estilo italiano será el primero en definir las reglas del juego. Lo hará sobre todo a través de la práctica instrumental de **conciertos y sonatas**, formas en las que predomina la cuerda, fundamentalmente el violín. Entre los compositores que más contribuyen a la definición de este estilo italiano podemos citar a:

A. Corelli: sus obras principales (cuatro colecciones de 24 tríos sonatas, doce sonatas para violín y continuo y 12 concerti Grossi) fueron propagadas e imitadas por sus discípulos y consideradas como el viejo testamento del estilo instrumental del siglo XVIII.

El nuevo testamento lo establecieron músicos venecianos, especialmente **A. Vivaldi**: llegó a componer 500 conciertos de todo tipo, influyendo decisivamente en otros autores de la época, J. S. Bach incluido. En todos ellos, un instrumento, dos, tres o cuatro se enfrentan al tutti, contrastando las ideas por medio de dinámicas en terraza.

Casi todos constan de tres partes (Rápido, lento, rápido) y normalmente se construyen bajo una sencilla fórmula de episodios alternantes: en los rápidos, 4 o 5 del tutti alternan con 3 o 4 de los solistas, mientras que los lentos necesitan menos episodios.

Geminiani, Locatelli, B. Marcello, Pergolesi, Tartini, etc.

B. Francia.

Desde la segunda mitad del XVII y hasta los años centrales del siglo XVIII la música francesa conseguirá expresarse de manera muy distinta a la que los italianos impusieron en toda Europa. Entre las características de este estilo francés podemos destacar:

Mientras la música italiana tiende a ser abstracta, la música francesa tiende a la expresión de algún estado de ánimo, indicado mediante una palabra puesta al comienzo de la pieza.

Al contrario que los italianos, los franceses no tocaban, o cantaban, exactamente lo que escribían lo que les acarreó problemas para ser entendidos fuera de Francia.

Lo más típicamente francés es el deleite con breves y graciosas piezas de danza, con melodías muy adornadas, hechas para ser degustadas no en los grandes conciertos sino en los pequeños salones, intercaladas entre los movimientos de una sonata al estilo italiano.

El clavecín es el instrumento que mejor representa el estilo Francés. Entre los compositores debemos destacar a:

F. Couperin (llamado el grande para distinguirlo de sus muchos familiares también músicos). Es autor de cuatro libros con más de 250 **piezas para clavecín**. Son una verdadera miniatura de elegancia y finura musical y constituyen el mejor ejemplo de lo galante. En ellas no encontramos los grandes desarrollos temáticos o contrapuntísticos propios de los alemanes, ni tampoco las incansables repeticiones de la anterior suite Francesa.

Todas disponen de un título con el que tratan de sugerir impresiones en la mente del espectador. De alguna manera preludian el impresionismo francés (Ravel y Debussy se

considerarán hijos espirituales de Couperin y de Rameau). En “**el arte de tocar el clavecín**” establece una serie de principios para interpretar elegante y correctamente la música de clavecín.

J. P. Rameau. Destaca como **teórico** (publica su famoso tratado de armonía en 1722. En él establece las bases de la armonía moderna en las leyes de la acústica, siendo el prototipo del racionalismo en música), como **clavecinista** (Es autor de tres colecciones de obras para clavecín. Suelen tener la forma de la suite de danzas o la variación; caracterizándose su estilo por la solidez y claridad de la armonía), y como **compositor de óperas** (el teatro comienza a atraer su atención a la avanzada edad de 50 años, produciendo óperas que le darán renombre universal).

C. La alternativa Alemana.

Sorprendentemente para muchos, lo germánico fue constituyéndose en una alternativa a los estilos francés e italiano que terminaría por triunfar en los años finales del siglo. Entre los más importantes músicos alemanes podemos citar a:

Georg Philipp Telemann. Compositor muy fecundo, su amplísimo catálogo abarca todos los géneros: óperas, oratorios, cantatas (en número de 1700), misas, más de medio millar de obras instrumentales, etc. Aunque no desconoce lo francés, su estilo es el italiano, pero dirigido no tanto a la aristocracia sino a una la burguesía ilustrada a la que proporciona (mediante un ingenioso sistema de venta por suscripción) Tafelmusik, o música para tocar en casa alrededor de una mesa.

J. S. Bach (1685-1750) es el músico que representa la cumbre de la música barroca alemana y una de las más altas montañas de la música europea.

Él y Haendel representan la culminación del barroco. No inventan formas ni estilos nuevos, sino que, fundiendo todas las escuelas y estilos europeos, perfeccionan una época que alcanza su cima con ellos.

Bach en vida no fue debidamente conocido y estimado como compositor aunque sí como un prodigio al órgano. Su figura cae en el olvido durante los años posteriores a su muerte hasta que Meldelsshon resucita su figura el 1829.

Posee un portentoso conocimiento del contrapunto. Prolonga la polifonía gótico renacentista a través de la imitación, el canon y la fuga con tal maestría que jamás ha

sido sobrepasado en este aspecto. En la segunda mitad del siglo, ante la imposibilidad de superarle en este terreno, la música se ve obligada a derivar hacia otros derroteros.

Recibirá influencias, entre otros, de Correlli y sobre todo Vivaldi (transcribió algunos de sus conciertos).

Compuso para casi todas las combinaciones y géneros instrumentales (excepto la ópera) en uso en la época a los que aplicó el principio preferido de la imitación, el canon y la fuga. Sin embargo sus **preferencias instrumentales van por el órgano, el clavecín y la orquesta de cámara (en ese orden)**.

Las obras para **órgano** son sus preferidas. Suelen desarrollarse en dos partes: preludio (sustituido a veces por la fantasía o la tocata) de carácter más libre y anodino y la fuga (más elaborada, rígida y maciza).

Parte de su producción para **clavecín** ha sido comentada al hablar de la fuga. Otras obras que merecen citarse son: suites (francesas, inglesas y alemanas), variaciones Golberg (30 variaciones sobre un tema de su discípulo Golberg), álbum de Ana Magdalena Bach, etc.

En lo que respecta a su **música de cámara** ha dejado un gran número de obras para múltiples combinaciones instrumentales: sonatas para violín (agotan virtuosísticamente los recursos polifónicos del instrumento), para flauta, para viola, conciertos del tipo grosso (conciertos de Brandemburgo), etc.

J. F. Haendel (1685-1759).

Pocas músicas como las de Haendel existen con tan clara y reconocible personalidad. Es un aglutinador de todos los estilos: nace en Sajonia en 1685 y allí aprende los secretos de la tradición musical Alemana; viaja a Italia dónde se empapa de las técnicas del estilo italiano y por fin terminaría instalándose en Londres donde acabaría convertido en gloria nacional. La tónica general de su estilo es la brillantez, la teatralidad, la majestuosidad, sabiendo obtener los más grandiosos efectos a través de los medios más simples, amoldándose a los gustos y modas del público y a los recursos instrumentales y vocales de los que disponía en cada caso.

Por lo que respecta a la música instrumental podemos decir que la **suite y el concierto grosso**, con evidentes **influencias italianas**, son sus formas preferidas. Entre sus obras destacamos: 12 conciertos para órgano y orquesta (modalidad introducida por él mismo), 22 conciertos para orquesta (concerti Grossi), tríos sonatas y sonatas a solo en las

que la influencia de Corelli es evidente, suites para clavecín y las suites para orquesta tituladas Música acuática y Música para los reales fuegos artificiales.

D. España.-

Durante el siglo XVII va decayendo en España la importancia de la música para vihuela, al igual que decae en Europa la importancia de la música para laúd. En contrapartida, en España y en Italia aumentará la cantidad de música escrita para guitarra. En el barroco el punteado tañer de estilo polifónico es sustituido por el característico rasgueado en acordes y arpeggios del guitarrista. La música para este instrumento se reducirá a preludios, danzas y suites de danzas. Entre los compositores de música para guitarra podemos señalar: Juan Carlos Amat, Juan Luis Briceño y **Gaspar Sanz** (Instrucción de música).

En la primera mitad del siglo XVIII resulta difícil hacer un balance justo de la situación musical en España ya que es poca la música que se ha conservado. Sin embargo si podemos destacar los siguientes autores:

Domenico Scarlatti (Nápoles 1685-Madrid 1757): es una figura cumbre en el clavecinismo europeo. En España vivió el periodo más prolongado de su vida (30 años) y murió también en España. Su obra fundamental fue la que él tituló “ejercicios”: se trata de sonatas breves para clave, de un solo movimiento, en las que a veces quiere preannunciar los dos temas contrastantes (rítmico y melódico) de la futura sonata clásica. Por primera vez emerge el virtuosismo en el teclado con cruzamientos de manos, arpeggios y otros artificios técnicos. En ellas une la gracia, transparencia y agilidad italianas al sabor hispano, de ritmo alegre y febril, con adornos y giros melódicos modales ibéricos. Tampoco se queda atrás en los atrevimientos armónicos.

P. Soler: autor de un tratado teórico llamado la “llave de la modulación”, son sus 80 sonatas para clavecín las que más fama le han dado. En ellas es muy clara la influencia de Scarlatti: también son de un único movimiento con dos secciones. El sello folklórico español es aún más acusado que en Scarlatti.

3.3.- INSTRUMENTOS MUSICALES EN EL BARROCO.

En el barroco, en general, no se crean nuevos instrumentos sino que se perfeccionan los ya existentes. **Clavecín, órgano y violín** son los instrumentos más importantes del barroco.

Clavecín: su papel principal será ejercer como bajo continuo en la música de cámara, interviniendo cada vez más como solista a medida que nos acercamos al paso de siglo.

Piano: nace en 1709 cuando Cristofori reemplaza los cañones de plumas del clave por macillos en un instrumento que llamó “gravicembalo col piano e forte”, con posibilidades de hacer piano y fuerte, cosa imposible en el clavecín. Silberman y otros lo perfeccionarían aunque su uso no se generalizó hasta finales del siglo XVIII. Bach lo conoció y lo probó en la corte de Federico de Prusia, sin que, al parecer, le complacieran demasiado esas primeras tentativas.

Órgano: un instrumento inseparable de la música eclesiástica.

El **violín** adquiere en esta época una gran perfección: Constructores italianos tales como Amati, Guarneri y Stradivari fabricaron unos instrumentos que proporcionan una sonoridad que todavía hoy no ha podido ser superada.

En la **orquesta barroca** predominarán enseguida los **instrumentos de cuerda**. Hasta 1750 la composición más usual de la orquesta podría ser la siguiente: grupo de cuerda (violines, violas da gamba), clavecín (bajo continuo) a los que se añadían según las necesidades oboes, fagots, clarinetes, flautas, trompetas, trompas y timbales. En cuanto al número de componentes podemos decir que con Bach eran unos 20 y con Haendel unos 32.

Los **instrumentos de viento** (fagot, oboe, clarinete, etc.) verán mejoradas sus posibilidades mediante al añadido de diversas llaves. Desde Vivaldi se generaliza en la orquesta el uso de la trompeta y trompas naturales con tubos de recambio.

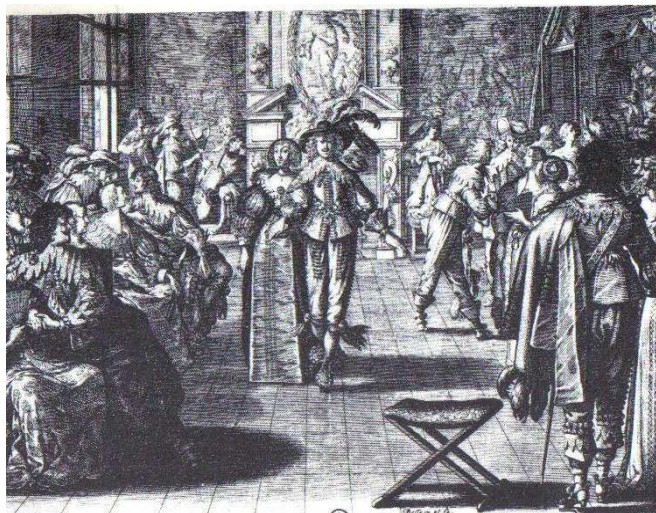
4. LA DANZA EN EL BARROCO

4.1. El Ballet

Hemos visto cómo durante el Renacimiento el baile forma parte de cualquier tipo de entretenimiento o espectáculo de corte (Mascaradas, Intermedios, Entremeses) y se utiliza para todo tipo de eventos y ceremonias de nobles y príncipes (bodas, bautizos,

victorias políticas). No se escatima ni en vestuario ni en complicación escenográfica puesto que lo que se persigue es engrandecer la figura del monarca a través de temas mitológicos y heroicos. Estos divertimentos adquirirán un especial fasto en los principados italianos y constituyen la semilla que dará origen a la ópera, buscando el renacimiento del teatro antiguo griego. En Italia muchos de estos elementos se van a utilizar al servicio del *teatro in música* que desemboca en la ópera. En Francia van a dar importancia a la danza con el *ballet de cour*. En Inglaterra enseguida predomina el aspecto literario en las *mascaradas* y en España la comedia con bailes y romances cantados va a influir en las representaciones cortesanas de *mascaradas* y *saraos*.

En la corte francesa se da un paso adelante con el "*Ballet Comique de la Reine*" (cómico en el sentido de dramático) representado en 1581. Se considera el primer ballet



de cour y el prototipo de lo que serán los ballet de cour durante 100 años. Su importancia radica en la fuerza que va a insuflar a la danza, su evolución coreográfica y el asentamiento del ballet en el teatro. En él se va a plasmar la vieja idea de la mousiké griega con la síntesis de la poesía, la música y la danza: el paso sigue a la nota musical, y ésta a la sílaba.

En este ballet de cour francés va a dominar el ballet en el que algunos bailarines y cortesanos, conocedores del ballet italiano, van a exhibir su talento encabezados en muchas ocasiones por el rey, tanto Luis XIII como Luis XIV. Se va a producir una efervescencia del ballet con el trabajo de los maestros de danza que van a intervenir en estos espectáculos junto a escritores, músicos, escenógrafos e "ingenieros de tramoya"². Los músicos componen la música para el canto y los maestros de danza componen las sinfonías del ballet. Avanzado el siglo Lully conseguirá componer tanto la música para el canto como las sinfonías de danza.

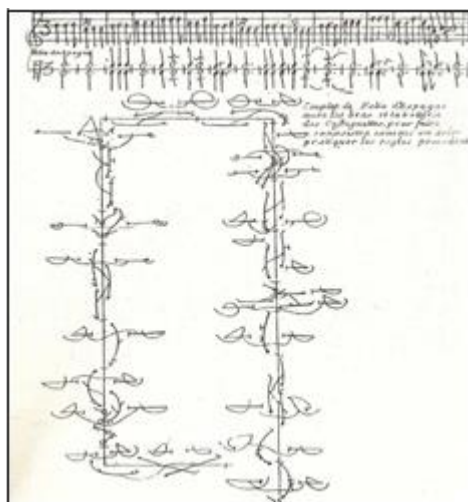
Poco a poco se van separando los intérpretes y el público por medio de un escenario progresivamente más elevado y la generalización del telón. A medida que se

complican los bailes y se estrecha el espacio en la caja escénica, se desarrolla y complica la coreografía de los pasos y aparece la necesidad de un adiestramiento profesional. La fundación de las Academias de la Danza (1661) y de la Música (1669) en París, va a favorecer la creación de una clase profesional de bailarines y va a enriquecer el vocabulario de los pasos y su técnica.

Hay que tener en cuenta tres aspectos en las costumbres del momento:

- los vestidos, más holgados y ligeros por el mayor uso de tejidos como la seda y las muselinas, van a facilitar movimientos del cuerpo.
- los zapatos, con borlas, van a elevarse con un medio tacón.
- la manera de andar se va a abrir desde las caderas tendiendo a andar sacando las puntas de los pies y las rodillas hacia fuera, quizás por el uso de las botas “de embudo” (como las de “los tres mosqueteros”).

En las últimas décadas del siglo XVII se va a desarrollar la técnica y estilo de danzar a la francesa. Gran parte de su vocabulario está todavía en uso en el *ballet clásico* actual, pero los movimientos a los que se refieren son, en muchos casos, diferentes a los que hoy en día se interpretan porque *la postura corporal* y el *estilo de ejecución* han cambiado.

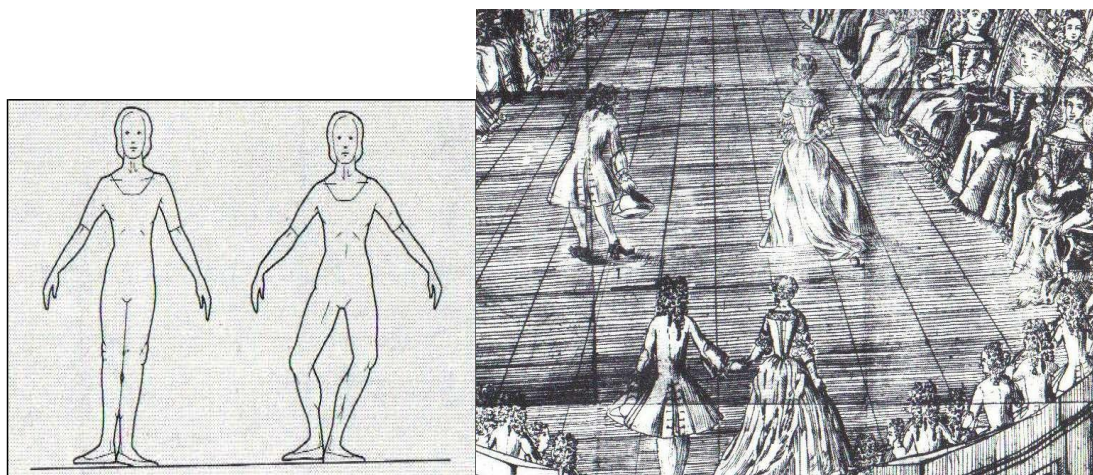


Coreografía con la escritura Feuillet-Beauchamps

El principal artífice de esta técnica fue P. Beauchamps junto a bailarines como Pecourt. Raúl Feuillet y Pierre Rameau son importantes por los tratados de danza que escribieron: “*Coreografía del arte de describir la danza por caracteres, figuras y signos demostrativos*” (1701) y “*El maestro de danza*” (1725) respectivamente.³

Los nombres de las danzas son los mismos de la Suite Barroca: Minueto, Gavota, Bourrée, Zarabanda, Giga, Allemanda y las menores como Pasapié, Rigodón, Chacona, Hornpipe y algunas más.

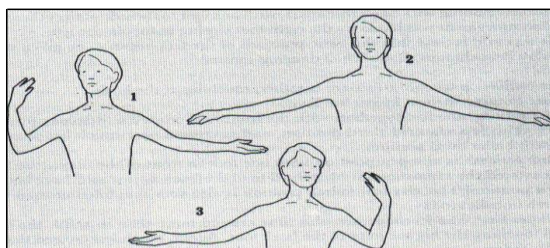
El Barroco mantiene el “ayre” antiguo del “alzar y bajar” de Doménico de Piacenza (corte de Ferrara)⁴ pero más elaborado: una primera flexión de las dos rodillas con el peso en uno de los pies, seguido de una elevación y una vuelta a la posición de partida. El *equilibrio* es la posición fundamental para esta técnica que no se puede descuidar en ninguno de sus puntos: caída, elevación y vuelta al inicio.



Hay que evitar la flacidez pues las piernas deben estar tensas y las plantas de los pies bien firmes. Al mismo tiempo cada punto es un nuevo paso hacia otro entre los que no puede haber detenimiento. Los dos pasos del Minueto son la base de esta técnica:

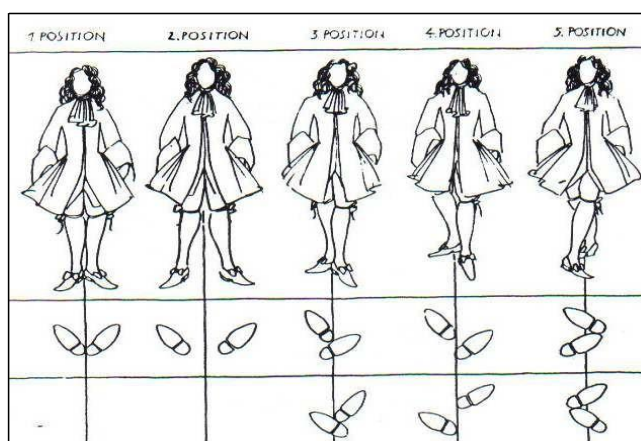
- el *demicoupé* (*mediocortado*): *plié* sobre sí mismo, *equilibrio* y bajada. Es el paso básico de esta técnica y el inicio de casi todas las combinaciones de pasos. Equivalente barroco del *paso simple*.
- el *pas de bourré* o *floreado*: un primer *demicoupé* pero sin la caída del final y manteniendo el equilibrio, se hacen dos pasos sobre las “puntas de los pies” antes de bajar otra vez. El *pas de bourré* es el paso más usado del Barroco. Equivalente barroco al *paso doble*.

Los movimientos de brazos consisten en la alternancia del levantamiento de los antebrazos, girando desde el codo hacia la posición. Marcan el compás y ayudan al *equilibrio*. El cambio se realiza desde una posición neutral y después el brazo contrario sube desde el codo, sin parar el suave giro.



Fue en esta época en la que Beauchamps, el gran maestro de danza de la corte de Luis XIV, numeró las posiciones del cuerpo:

1. Cuando los pies juntos se tocan los talones
2. Los pies separados en línea
3. Los pies juntos, pero el talón delantero se cruza con el pie de atrás. Cruce mucho menor que en la actualidad
4. Un pie frente a otro, cruzándose en la misma línea pero separados. Cruce mucho menor que en la actualidad
5. Los pies juntos, cruzándose más que en la tercera posición. El talón frontal tocando el dedo gordo del pie trasero. Cruce mucho menor que en la actualidad.



El ballet da el salto al teatro y se asentará en la Ópera-Ballet.

Se hace una diferenciación en esta época entre danza social y danza elaborada y reglada por maestros de danza. En España será la diferencia entre baile y danza, en Francia entre bal y ballet.

En las danzas sociales se va a pedir una postura determinada pero no va a haber la regulación y el trazado previo, es decir, la coreografía de un maestro de danza. El tratado francés de Thoinot Arbeau que vimos en el Renacimiento (1588) está dedicado a los bailes, así como las contradanzas publicadas por el editor inglés John Playford en 1651. De estas diferencias entre baile y danza habla el tratado de Juan Esquivel y Navarro publicado en Sevilla en 1642.

4.2. CONCEPTOS

Ballet de Cour

El ballet de cour es un espectáculo en el que se va a producir la fusión entre la danza geométrica de figuras en el espacio y la acción dramática.

Se producen distintas “entradas” que giran alrededor de un tema mitológico, heroico... con variedad de lugares y acciones diversas. Hay muchos cambios de escena con rica escenografía y maquinaria variada que idean los ingenieros italianos, expertos en las invenciones espaciales para lugares y personajes.⁵ Se crea suspense y emoción pues los personajes y grupos pueden llegar por los lados o por lo alto de la escena y aparecen muchas veces bailando. El vestuario es de gran riqueza con uso de máscaras y una caracterización muy cuidada. Se recita, se canta a solo y en coro y se tocan

instrumentos. Hay
mimo y hay
coreografías que
pueden estar
inspiradas en danzas
de corte existentes
como Pavañas,



Coreografías teatrales del Ballet de Cour



Alemandas, Branles, con pasos y figuras geométricas heredados de los *balli* italianos. Se mezclan danzas grotescas cuando aparecen demonios, animales y personajes caricaturescos. Los intérpretes son cortesanos y príncipes, mezclados con profesionales que irán aumentando en número hasta ser mayoría. Acaba con el “Gran ballet” que es el momento de la danza de lucimiento en la que participan mayor número de danzantes y que puede carecer de carácter narrativo. Y en ocasiones es el momento en que música y danza dejan de interrumpir la acción para participar en ella. Finalmente suele acabar con un “bal” en el que bailan todos los cortesanos y se bailan danzas contemporáneas; el “fin de fiesta” de los espectáculos de corte españoles.



El "Ballet Comique de la Reine" de la corte francesa en 1581



Gran carroza llena de músicos

Los reyes Luis XIII y Luis XIV no solamente cultivaron estos espectáculos sino que participaron activamente en ellos junto a sus cortesanos. Lo mismo hacía Felipe III en los *Saraos* de la corte española.



Luis XIV Como Rey Sol

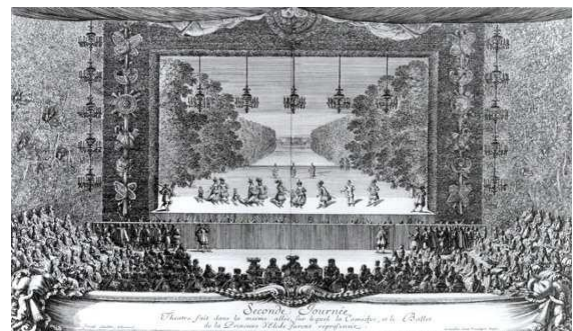


Salón de palacio organizado como teatro



La viuda de Billebahaut

La escena pasa de estar en un salón de palacio a hacerse en una verdadera caja escénica. No hay documentos para reconstruir las coreografías de los ballets de corte que irán aumentando su repertorio de danzas. Quedan croquis, imágenes, indicaciones más o menos precisas en las relaciones de los tratados y críticas contemporáneas. La técnica dancística



se afirma, pues se necesita un virtuosismo cada vez mayor en las entradas protagonistas que poco a poco dejan de hacer los nobles, sustituidos por los bailarines profesionales. La pierna se tensa y la posición es más firme. Se da curso a la fantasía en entradas burlescas y de carácter. Como en otros dominios artísticos se van instaurando reglas.

Pierre Beauchamps (1636-1705)

Nace en Versalles y muere en París. Su abuelo era violín del rey y su padre integrante de *La Grande Bande*. Ya en 1648, con doce años, aparece su nombre en el libreto de un ballet. Colaboró con Lully en la música y danzó regularmente en ballets con el rey, con otros bailarines y como solista. En 1666 era superintendente de los ballets del rey y en 1671, coreógrafo de la Academia Real de Música.

Coreográficamente demuestra pronto un talento particular para regular las distintas entradas de los ballets, para ordenar sus evoluciones simétricamente y para conjugar las figuras en el espacio con pasos y determinadas posiciones de brazos.

Beauchamp será el codificador de las cinco posturas del ballet y debió elaborar un sistema de escritura de la danza que no llegó a publicar. Su discípulo Feuillet se le adelantó con la publicación en 1701 de su *“Coréographie”*.

Molière, el dramaturgo, comentó que era una persona que *con su paso, sus gestos y sus movimientos expresaba ante los ojos todas las cosas* y alguien escribió: *“nadie ha bailado mejor girando ni ha sabido mejor que él hacer bailar”*

Jean Babtiste Lully (1632-1687)

Hijo de un molinero nace en Florencia donde aprendió a tocar la guitarra y los principios musicales. Con 14 años llegó a Francia para enseñar italiano a una prima del rey y circunstancia que aprovechó para estudiar violín y composición. A los 20 años consiguió entrar como bailarín y músico al servicio del rey Luis XIV, trabajando principalmente en los ballets de cour. El rey lo nombra *compositor de música instrumental* y forma una *Banda de pequeños violines* que rivalizará con la orquesta oficial del rey (*Los veinticuatro violines del Rey*). Pasa a ser *Primer compositor de la*

cámara del rey y luego *Superintendente* de la Música. En 1672 dirigirá la *Academia Real de la Música* y en 1686 será ennoblecido y nombrado *consejero secretario del rey*. Al año siguiente muere de una gangrena al clavarse en el pie el bastón con el que dirigía. Su prestigiosa y compleja personalidad oscurece la de los músicos contemporáneos ocupados en el ballet. Ejercerá una influencia considerable en la producción musical creando la ópera y la escuela francesa de violines, abriendo la vía a la sinfonía moderna al mismo tiempo que se afirmaba como hombre de teatro. En su música elimina adornos y cultiva la concisión y precisión rítmica en la ejecución que se convertirán en marca de distinción de la música francesa. Su principal contribución al Ballet de Cour es la musical, siendo estimable su faceta de bailarín. Con él la orquesta comienza a tener una forma sólida con dominio de los violines

Opera Ballet

Lully creía en el ballet como unidad y compuso partes instrumentales para las pausas que se producían entre las distintas entradas del Ballet de Cour, introduciendo coros y acción dramática y acercándolo a la ópera. Su trabajo con dramaturgos como Molière en *“El burgués gentilhomme”* da paso a la Comedia-Ballet, seguida de la Tragedia-Ballet. En ellas consiguen integrar las escenas de danza en la acción de las comedias. Ambas son coronadas por la **Ópera-Ballet** que será la verdadera ópera francesa y de la que quedarán coreografías de teatro a partir de la escritura de la danza de Feuillet-Rameau. La ayuda de los libretos del poeta Quinault, fue decisiva para crear efectos dramáticos, combinando recitativos y arias. Así Lully conseguirá dar el paso para el establecimiento de la ópera francesa. *“La Europa Galante”* de Campra y *“Las Indias Galantes”* de Jean Philipe Rameau siguen la estela de Lully.

